黄钟(中国·武汉音乐学院学报)2011年第1期
HUANGZHONG(Journal of Wuhan Conservatory of Music,China)

文章编号:1003- 7721(2011)01- 0009- 10

宫宏宇

永远的普罗科菲耶夫

——《普罗科菲耶夫:从俄国到西方》和《人民的艺术家:普罗科菲耶夫的苏维埃岁月》述评

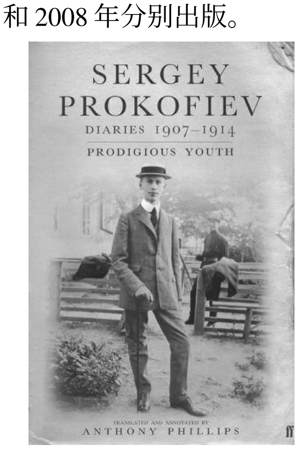
摘　要:文章旨在简要回顾美国和西方普罗科菲耶夫研究在过去一个世纪里的演变和新纪元后的一些重要动向。虽以近期出版的两部普罗科菲耶夫传记为主,但也涉及各个重要历史时期美国和西方普氏研究的一些重要著作、主要观点以及这些著作产生的历史背景。

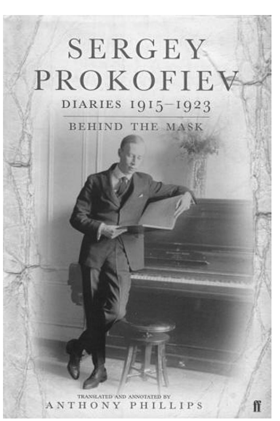
关键词:普罗科菲耶夫;冷战;普罗科菲耶夫档案馆;大卫·倪斯;西蒙·莫里森
中图分类号:J609.9　　文献标识码:A　　**DOI:** 10.3969/j.issn1003- 7721.2011.01.002

在唯序列音乐马首是瞻的20世纪,能写出比谢尔盖·普罗科菲耶夫在《彼得与狼》、《罗密欧与朱丽叶》等作品中那样更简单、容易哼唱,但令人难忘的旋律,但同时又能创作出辉煌的、史诗性的《战争与和平》并在和声、节奏和配器上有创新的作曲家虽非绝无仅有,但也谈不上是多数。但长期以来,受听众欢迎的普氏却一直没有逃脱被乐评家讥讽挖苦的命运。与同为俄人的斯特拉文斯基和肖斯塔科维奇相比,他既没有前者那样变化莫测,也不似后者那样"苦大仇深"。在美国,普罗科菲耶夫一度还曾被乐评家们打入另类,被贬低为"非严肃"作曲家。他作品的简单易懂不仅对他的声誉没有任何帮助,反而成了乐评家指责他思维肤浅、创作没有深邃感的罪证。他在巴黎的对手斯特拉文斯基就在回忆录中也说他"缺乏灵性和文化素养",连最初引导普氏接触当代音乐、普滞留法国时又向他约稿的俄罗斯芭蕾舞团的创始人谢尔盖·狄亚基列夫(Sergei Diaghilev, 1872- 1929)也说他"愚蠢"。[1]可喜的是,随着长期以来公众对无调性音乐的不买账和近年来西方学界对以系列音乐为代表的现代作曲家的反思,一些先前被认为不时髦的、因而被排除在严肃音乐主流之外的调性作曲家逐渐成为研究的热点,普罗科菲耶夫的命运也和比他早些的西贝柳斯以及后来的肖斯塔科维奇、布里顿一样,有了根本的转机。近期甚至有"普罗科菲耶夫研究热"的趋向。通俗的读物不算,从上世纪90年代后期到2009年,仅笔者见到的专门研究其音乐语言的专著就有耶鲁大学出版社出版的《普罗科菲耶夫的音乐》(Neil Minturn, The Music of Sergei Prokofiev, 1997)、《普罗科菲耶夫的钢琴奏鸣曲》(Boris Berman, Prokofiev's Piano Sonatas, 2008)。前书的作者毕业于耶鲁大学,现任美国密苏里大学音乐理论副教授;后一书出自生于莫斯科、现任耶鲁大学钢琴教授、曾将普罗科菲耶夫所有钢琴奏鸣曲都录制成唱片的钢琴家、教育家鲍利斯·贝尔曼之手。讨论普氏舞剧音乐的有现任美国伊利诺伊斯卫斯理言大学(Illinois Wesleyan University)音乐史副教授史蒂芬·普莱斯(Stephen D. Press)的专著《普罗科菲耶夫为狄亚基列夫创作的芭蕾舞》(Prokofiev's Ballets for Diaghilev, Aldershot, Hants.: Ashgate, 2006)和黛博拉·威尔逊(Deborah A. Wilson)2003年提交给美国俄亥俄州立大学的博士论文《普罗科菲耶夫的<罗密欧与朱丽叶>:一部妥协的历史》("Prokofiev's Romeo and Juliet: History of Compromise" PhD dis., The Ohio

作者简介:宫宏宇(1963~),男,奥克兰大学博士,曾就读惠灵顿维多利亚大学音乐学院和奥克兰大学亚洲研究学院,1997年起任教于新西兰国立UNITEC理工学院语言研究系。
收稿日期:2010-09-23

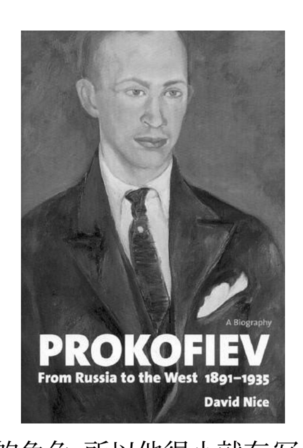
State University, 2003)。前书详细叙述和分析了普氏与狄亚基列夫16年的交往及互动;后者则通过聚焦普氏1935年版《罗密欧与朱丽叶》的被取消,① 来反驳学界关于普氏1936年没有直接受到影响和批评的论点。传记类的著述包括1987年首版、2002年由美国东北大学出版社再版的《普罗科菲耶夫传》(Harlow Robinson, Sergei Prokofiev: A Biography, Boston: Northeastern University Press, 2002),以及以下将评述的2003年由耶鲁大学出版社出的《普罗科菲耶夫:从俄国到西方,1891– 1935》和牛津大学出版社2009年出的《人民的艺术家:普罗科菲耶夫的苏维埃岁月》。此外,美国东北大学上世纪末还翻译出版了《普罗科菲耶夫书信选》(Selected Letters of Sergei Prokofiev. Edited and trans. by Harlow Robinson, 1998),普林斯顿大学出版社2008年出版了研究论文集和作曲家研究资料汇编类的《普罗科菲耶夫与他的世界》(Simon Morrison ed., Prokofiev and His World)。2001年,普氏基金会甚至在伦敦创立了专门研究普罗科菲耶夫的学刊《三桔》(The Three Oranges)目前已出刊19期。由普罗科菲耶夫长子编辑、2002年在巴黎出版的《普罗科菲耶夫日记,1907– 1933》的1907到1923部分也已被安东尼?菲利普斯(Anthony Phillips)翻译成英文,由伦敦费伯出版公司和美国康纳尔大学出版社于2006和2008年分别出版。





西方"普罗科菲耶夫热"的兴起可追溯到上世纪90年代初,即1991年苏联正式解体和普罗科菲耶夫百年诞辰期。在此之前,普罗科菲耶夫的音乐虽然和肖斯塔科维奇、斯特拉文斯基的作品一样,是音乐会上的保留曲目,但他在学界的位置并不显赫。学界更关心的是斯特拉文斯基和肖斯塔科维奇。有关他的生平及创作的著述虽说有,但几乎毫无例外地都出自苏维埃学者之手,如1946年在纽约出版的专著由苏联研究普罗科菲耶夫权威涅斯齐耶夫著的《普罗科菲耶夫:他的音乐人生》(Israel Nestyev, Sergei Prokofiev: His Musical Life, trans. Rose Prokofieva, New York: Alfred A. Knopf, 1946)。此书虽说对普氏的生平及创作有比较详细的概述,但由于是出自苏维埃音乐学家之手(此书从未出过俄文版),其所代表的是官方的立场,所以无论在主导思想上,还是在史实评估上,都大有可质疑的地方。此外,因为此书出版于普氏逝世之前,其涵盖的时段为:从普氏在圣彼得堡音乐学院的学生生涯到1936年的重归。1960年美国斯坦福大学出版社出版的译著《普罗科菲耶夫》(Israel Nestyev, Prokofiev, trans. Florence Jonas)出自同一苏维埃作者(涅斯齐耶夫)。此专著除了加入了普罗科菲耶夫后期的生活与创作外,也许是因为先是在苏联出版(1957年)的缘故,此书在意识形态上更为左倾。上世纪60年代在苏联还出有英文本《普罗科菲耶夫:自传、文章、回忆》(莫斯科:外语出版社)(此书国内有中文节译本),1979年在纽约也出版有《普罗科菲耶夫论普罗科菲耶夫:一个作曲家的自传》(Prokofiev by Prokofiev: A Composer's Memoir, ed. David H. Appel, trans. Guy Daniels, Garden City, N.Y.: Doubleday)。前书译自1941年俄文版,对普罗科菲耶夫的童年和截止于1940年的成人生活有简要的叙述。后一书译自1952年俄文增订版,此书虽然篇幅比前书大(此书有两种英译本,美国版为370页,英国版为206页),但也仅涵盖普罗科菲耶夫的童年和他在圣彼得堡音乐学院的岁月。美国Viking出版社1987年虽出有《普罗科菲耶夫传》(Harrow Robinson, Sergei Prokofiev: A Biography)一书,但由于此书出自非音乐史家之手(作者罗宾逊为美国东北大学俄国语言与文学教授),出版后读者反应不一,有人说好,但也有音乐学者诟病。② 平心而论,比此前出版的任何一本传记都客观,史料也详实。90年代后,西方陆续出版有英法文本《普罗科菲耶夫》数本,③ 这些著述大多是"伟大作曲家人生"或"二十世纪作曲家"系列丛书之一,虽说都比较可读,对理解普罗科菲耶夫的人生和创作也提供了些有用的背景资料,但在研究上大都谈不上有深度。大卫·倪斯(David Nice)的《普罗科菲耶夫:从俄国到西方,1890– 1935》(耶鲁大学出版社,2003年)和西蒙·莫里逊(Simon Morrison)的《人民的艺术家:普罗科菲耶夫的苏维埃岁月》(牛津大学出版社,2009年)是目前所见最受好评的两部专著。

以往有关普罗科菲耶夫童年和少年生平的描述大多都以普罗科菲耶夫本人的回忆为主,普罗科菲耶夫似乎和胡适一样,很早就意识到了自己将要在



历史上扮演的角色,所以他很小就有写日记的习惯。普氏的母亲也把他当成莫扎特一样的神童, 事无巨细都留有记录。但遗憾的是, 普罗科菲耶夫的日记和笔记直到上世纪 90 年代初才有一小部分公开出版。如 1992 年由美国东北大学出版社在波士顿出版的由普氏的二子编译的《普罗科菲耶夫 1927 年苏维埃日记和其他文件》(Sergei Prokofiev, Soviet Diary 1927 and Other Writings, trans. and ed. Oleg Prokofiev and Christopher Palmer, Boston: Northeastern University Press) 只选译了普氏 1918 年离开俄国后首次(1927 年初) 回访苏联举办 3 个月巡回音乐会的日记。由普氏长子编译的两卷本《普罗科菲耶夫日记, 1907- 1933》虽说俄文本已于 2002 年在巴黎出版, 但英文译本只有 1907 到 1914 年部分 (Sergey Prokofiev: Diaries 1907- 1914. Prodigious Youth) 和 1915 到 1923 年部分(Sergey Prokofiev: Diaries 1915- 1923: Behind the Mask) 2006 年和 2008 年分别在英美出版。

倪斯的《普罗科菲耶夫: 从俄国到西方, 1891- 1935》写于苏联解体之后。1991 年伦敦交响乐团为纪念普罗科菲耶夫诞辰 100 周年, 计划将普氏主要的作品都搬上舞台, 时任英国广播公司音乐评论员的倪斯应约撰写音乐会节目单。在系统地梳理了普氏的人生和作品后, 倪斯产生了为普罗科菲耶夫作传的想法。90 年代后期, 倪斯开始为耶鲁大学出版社写普罗科菲耶夫传, 2003 年出版的《普罗科菲耶夫: 从俄国到西方, 1891- 1935》是他计划写的两部专著中的第一部, 所涵括的时段为普罗科菲耶夫的出生到他返回苏联前夕。全书共 390 页, 其中包括大量谱例、照片、音像资料目录和普罗科菲耶夫此间举办的独奏音乐会节目单(8 页)。书中的两大部分, 分别叙述普罗科菲耶夫 1890- 1918 在俄国的童年的少年时光和他 1918- 1935 在海外(美、法、德) 的经历。此书最大的特点是其史料的详实性和行文的可读性。倪斯是英国有名的乐评家、大学讲师和古典音乐作家。他的音乐兴趣虽广(特别是晚期浪漫派交响乐和歌剧) , 但对俄国音乐术业有专攻。他除长期为《BBC 音乐杂志》、BBC 收音机 3 台的古典音乐《光盘评论》(CD Review) 撰写评论文章外, 还在 BBC 广播公司的图书馆和伦敦的数所成人教育学院主持古典音乐系列讲座。他数十年来在伦敦市文学院(London' s City Literary Institute) 和莫里学院 (Morley College) 开设的通俗性歌剧欣赏班和为配合 BBC 交响乐团音乐会所提供的交响音乐讲座一直都极受公众欢迎。此外, 他还先后担任英国周刊《周日通讯》(Sunday Correspondent) (已停刊) 音乐评论员, 并为有名的老牌日报《卫报》(The Guardian) 撰稿达 5 年之久。倪斯也曾出版过一些通俗性作曲家传记小书, 如他为“ 调频台古典音乐生命线” 系列(the Classic FM Lifelines series) 写的《爱德华·埃尔加必读》(Edward Elgar: An Essential Guide to His Life and Works, Trafalgar Square, 1997) 、《柴可夫斯基的人生与作品》(Pyotr Ilyich Tchaikovsky: An Essential Guide to His Life and Works, Trafalgar Square, 1997) ; 为“ 伟大的作曲家人生” 及其他通俗系列也出版有《理查德·斯特劳斯传》 (Richard Strauss, Omnibus Press, 1993) 、《歌剧故事》(The Illustrated Story of Opera, Little Brown, 1994) 等。

《普罗科菲耶夫: 从俄国到西方, 1891- 1935》虽与倪斯先前出版的通俗性读物都有易读的共同性, 但此书毕竟是耶鲁大学出版社出版的著作, 针对的读者不仅仅是音乐爱好者, 还有学术界的人士, 其严谨性和学术性不可小觑。此书虽谈不上是皓首穷经之作, 但毕竟是倪斯花了 10 多年的功夫(从 90 年代初开始酝酿, 一直到 2003 年普氏逝世 50 周年时在美国和英国出版) 才写出的著作, 其“ 界标” 和“ 权威” 性价值已得到学术界的普遍认可。特别是书中对原始资料的运用, 更为诸多学者称道。[④]与以往普氏研究不同的是, 倪斯充分利用了保存在英国伦敦大学高德斯密斯学院(Goldsmiths College) 普罗科菲耶夫档案馆所存的 40 箱信件、文件和各类手稿(此档案馆是收藏普罗科菲耶夫回苏联前资料最丰富的档案馆)。此外, 他还查阅了保存在莫斯科和圣彼得堡图书馆中所收藏的普罗科菲耶夫档案资料, 采访了诸多当事人(如普罗科菲耶夫的遗孀、两个儿子和儿媳)。但遗憾的是, 因为是出版于 2003 年, 此书没有用到普罗科菲耶夫长子编校、2002 年在巴黎出版的普罗科菲耶夫 1907 到 1933 年的日记。对 2003 年一些刚解密的苏维埃档案材料也没有参考到。

以往的叙述要么把普罗科菲耶夫简单地描绘成一个不食人间烟火的天才, 要么把他描绘成一个自大傲慢、桀骜不驯、唯我独尊的怪杰。但在倪斯的笔下, 普氏是个听妈妈话的、温顺的孩子, 也是一个极重友情的人。他虽然不乏任性和叛逆的一面, 但也有天真、喜欢时尚的一面。的确, 普罗科菲耶夫是个极其复杂的、具有多重性格特征的人物。以上提到的他1907年到1933年的日记就充分显现出了这一点。他有恃才傲物的一面, 也有功利圆滑的一面。有艺术家超凡脱俗的品行, 也有拜金者唯利是图的言行。他在圣彼得堡音乐学院上学期间, 虽然他的老师中不乏像里姆斯基·科萨科夫(Nikolai Rimsky-Korsakov, 1844–1908)、阿纳托利·里亚多夫(Anatoly Lyadov, 1855–1914)、格拉祖诺夫(Alexander Glazunov, 1865–1936)和亚历山大·齐尔品的父亲尼克拉? 齐尔品(Nikolai Tcherepnin, 1873 1945)这样的名流, 但少年气盛的普罗科菲耶夫似乎并不把他们放在眼里(在他的日记中, 里亚多夫才华横溢但懒散出奇, 格拉祖诺夫是个“无可救药的醉鬼”, 尼克拉·齐尔品是个婆婆妈妈的“唠叨鬼”)。他的无理、做事肆无忌惮, 也颇让老师们头痛。但他对自己的乐迷所展现出的耐心和温情却常常出人意料。

出生于乌克兰的松佐夫卡(Sontsovka)的普罗科菲耶夫并非出于音乐世家, 父亲是一个农业工程师, 母亲会弹一点钢琴。作为家中唯一活下来的孩子, 普氏从小就极受宠爱。普罗科菲耶夫的音乐天赋最初是在母亲的培育下发展起来的, 早在5岁时他就写了第一部钢琴作品, 9岁时又完成了一部歌剧。对这些作品的产生过程和背景, 倪斯在第一章中都有编年式的详细的叙述。1904年, 普罗科菲耶夫13岁那年, 在院长格拉祖诺夫的鼓励下考入圣彼得堡音乐学院。在入学前, 他已经创作过3部歌剧、两首奏鸣曲、1首交响曲和许多钢琴曲。普罗科菲耶夫虽早在1908年初就开始接触到当代音乐, 并与比他大了近10岁的作曲家尼古拉·米亚斯科夫斯基(Nikolay Myaskovsky, 1881–1950)建立了友谊。(此君也是1948年因“形式主义”被日丹诺夫重点批判的作曲家之一)。但就当代音乐来言, 对他影响最大的是斯特拉文斯基和著名俄国演出经纪人和始创俄罗斯芭蕾舞团团长谢尔盖·狄亚基列夫。题名《太阳崇拜》的第五章就专门就斯特拉文斯基及其他潮流对普氏的影响进行了详细分析。普罗科菲耶夫是在1914年首次结识狄亚基列夫的。狄氏对普罗科菲耶夫的影响也显而易见, 一年后他创作的《斯基夫组曲》就用到了许多不协和音响, 其犷悍的风格显然是在模仿斯特拉文斯基的原始主义手法。当今研究斯特拉文斯基最有成就的美国音乐学家理查德·塔茹斯金(Richard Taruskin)甚至说, 普罗科菲耶夫圣彼得堡音乐学院毕业后一段时期的作品(如《塞西亚组曲》、《七, 他们是七》)中的多重和声和复杂的节奏形式完全是模仿斯特拉文斯基《春之祭》的。[⑤]

倪斯注意到普罗科菲耶夫早期的作品深受当时流行的各种风格的影响, 如象征主义的影响在其交响诗《梦》中就很明显。他1909年创作的《小交响曲》不仅仅有新古典主义的痕迹, 也有柴可夫斯基的痕迹。他《赌徒》中所用的浓重的和声和剧中所表现出的怪异感也不乏穆索尔斯基现实主义歌曲创作方法的影响。普氏也是最早在俄国演奏勋伯格作品的。早在1911年, 普氏就公开演奏了勋伯格的《钢琴乐曲三首》。但在倪斯的笔下, 普罗科菲耶夫起初对德彪西、拉威尔、卢塞尔(Albert Roussel, 1869–1937)等法国作曲家的大部分作品似乎并不喜爱。对斯特拉文斯基的创作, 他也并非没有自己的意见。1913年秋当他听完斯特拉文斯基弹奏《火鸟》后, 乳臭未干的普罗科菲耶夫毫不客气的当面告诉比他大近10岁的斯特拉文斯基: “这一前奏没有音乐, 如果说有的话也是来自[里姆斯基·科萨科夫的]《萨达蔻》”。虽然受挚爱海顿、莫扎特的尼克拉·齐尔品的影响, 普罗科菲耶夫创作了《古典交响曲》, 但他对斯特拉文斯基的新古典主义却并不赞同。同样, 斯特拉文斯基对普罗科菲耶夫的音乐也没有什么好感, 他甚至只听了《三桔爱》一幕后就拒绝再听了。关于普罗科菲耶夫与斯特拉文斯基之间早期的较量, 美国音乐学者马尔卡姆·布朗(Malcolm Brown)上世纪80年代曾专门著文论述。[⑥]

倪斯认为冷战期间意识形态的不同, 使得苏联学者对普罗科菲耶夫在西方创作的作品颇多偏见, 而目前学界对斯大林时期苏联作曲家可以做什么和不可以做什么的一蜂窝的关注也影响了西方学界对普罗科菲耶夫中期作品的正确评估, 如他在海外居住期间创作的《丑角》、《火天使》、《第四钢琴协奏曲》、《第五钢琴协奏曲》、芭蕾《在德涅伯河上》和代表其过渡期风格的《交响歌》就没有受到应有的重视。在《普罗科菲耶夫: 从俄国到西方, 1891–1935》一书中, 倪斯有意详述这些作品的创作及其演出过程, 倪斯的这一苦心不仅从此书第二部分(“美国、法国与德国, 1918–35”)所占的篇幅(145–336页, 共9章)可以看出, 从书中摘引的诸多谱例也可一目了然。

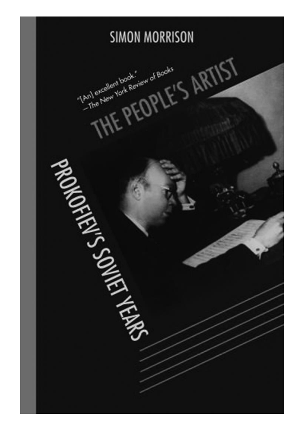
除详述普罗科菲耶夫青少年时代和滞留欧美期间所创作的作品外, 倪斯书中着重提到的普氏与当

代作曲家、音乐学家、乐评家、戏剧家和文学家的互动也是此书的亮点之一。如普罗科菲耶夫与作曲家、音乐学家阿萨菲耶夫(Boris Asafiev, 1884－1949) 、象征主义诗人巴尔曼(Konstantin Balmont, 18674－1942) 、演出经纪人狄亚基列夫、美籍俄罗斯指挥家库谢维茨基(Serge Koussevitzky, 1874－1951) 、作曲家米亚斯科夫斯基、后来被斯大林处决的著名戏剧导演梅耶荷德(Vsevolod Meyerhold, 1874－1940) 、芝加哥企业家、外交官麦考密克(Cyrus McCormick) 之间的互动就为读者全面了解普在国外的遭遇提供了更为广阔的视角。普罗科菲耶夫第一次到美国就是后者担保的。此外, 倪斯还提到普罗科菲耶夫人生的方方面面, 如他对人生的热爱, 独奏音乐会之前和之后和乐迷搭讪、挑逗、调情等。但对他 1919 年与美国电影明星斯特拉·阿德勒(Stella Adler, 1901－1992) 的一段恋情却没有提及。不过, 这不应该是倪斯的过错, 因为普氏只在日记中记录了他对阿德勒的爱慕, 而有这段记录的普氏日记直到 2002 年才公开出版。不过, 倪斯对普罗科菲耶夫与圣彼得堡音乐学院的同伴、1909 年因抑郁症自杀的钢琴家马克西·史克米德索夫(Max Schmidthof) 之间的暧昧交往却有提示性的交待。对普氏与美国作曲家约翰·奥登·卡彭特(John Alden Carpenter, 1876－1951) 的友谊、普罗科菲耶夫与美国默片影星格劳瑞亚·斯旺森(Gloria Swanson1899－1983) 在洛杉矶会面后的感言等也都有提及。更值得注意的是, 倪斯不仅详述了普氏的 1935 年前的人生经历和音乐作品, 对普氏高超的棋艺也有叙述。普氏 7 岁时就学会了下象棋, 他与国际象棋大师卡帕布兰卡(José Raúl Capablanca, 1888－1942) 、国际象棋世界冠军鲍特维尼克(Mikhail Botvinnik, 1911－95) 不仅都有过交往, 还和他们对弈过。关于象棋, 普罗科菲耶夫在 1959 年出版的《普罗科菲耶夫自传、文章与回忆》和 2006 年在伦敦出版的《普罗科菲耶夫日记, 1907－1914》中都有提及。

研究普罗科菲耶夫的学者都对他 1936 年重返苏联定居不解。因为 1936 年正是苏联文化政策缩紧、肖斯塔科维奇等前卫作曲家倍受批判的一年。1936 年 1 月 28 日的《真理报》刊载题为《浑浊而非音乐》的抨击肖斯塔科维奇的歌剧《穆森思克区的麦克白夫人》的编者按。10 天后《真理报》又刊载了批判肖氏《明亮的小溪》的文章。一时间, 文艺界风声鹤唳, 艺术家噤若寒蝉。可就在同年 3 月, 普罗科菲耶夫却不顾朋友和家人的反对, 回到莫斯科定居。以往苏联学者(特别是涅斯齐耶夫) 的研究一般都把普罗科菲耶夫创作灵感枯竭作为他决定归国的理由之一。⑦倪斯却反驳这样说法。至少他没有发现任何有关普罗科菲耶夫创作枯竭的证据。相反, 普罗科菲耶夫在国外期间, 虽然以钢琴演奏为主, 但他也一直在不停地创作。普罗科菲耶夫是 1918 年 5 月离开苏联以钢琴家的身份赴美国的, 先是住在纽约, 此间最有名的作品是 1919 年他为芝加哥歌剧院所创作的喜歌剧《三桔爱》。1920 年 4 月, 他移居法国。此后他陆续创作的作品有取材于他 1915 年创作的舞剧《丑角》的交响乐组曲、歌剧《火天使》、《第二交响曲》和受狄亚基列夫之约所创作的舞剧《钢铁之舞》。倪斯认为普氏回苏联的决定是由多种原因造成的, 特别是俄罗斯丰富悠久的音乐传统和苏联所提供的广大的能真正欣赏他的听众。上世纪 80 年代末苏联改革开放后, 俄国的史家对普罗科菲耶夫回归的解释则多强调普的苏联同事与当局同谋, 在规劝普罗科菲耶夫时不仅没有对他讲实话, 还故意隐瞒苏联政治与文化的实情。但被誉为俄罗斯当代音乐三杰之一的作曲家施尼特凯(Alfred Schnittke, 1934－1998) 在 1990 年的一次讲座中却坚持认为, 普罗科菲耶夫对苏联的实际情况并非一无所知, 他完全清楚他在做什么。⑧以下将要介绍的西蒙·莫里森也认为普氏在政治上并不天真, 他读马列著作, 关心苏联的时局。再说, 30 年代响应苏共号召回国效力的也并非只有他一人。在他之前回去的名人也大有人在, 与列宁在思想上有分歧的高尔基(1868－1936) 1933 年的回归就是一例。普氏对高尔基是很崇拜的, 他与高尔基甚至早在 1917 年就有过一面之缘, 20 年代中期高尔基旅居意大利时, 普氏又见过他一次。1934 年夏秋之际, 普还利用回苏巡回演出之机就回国定居一事请教过当时任苏联作家协会主席的高尔基。觊觎类似的地位或许是普氏的回归的主导动机之一, 他幻想自己“将是音乐进步的指明星, 在(俄罗斯) 这片音乐文化的沃土上, 提高并维持艺术水准”。[2]“ 他试图影响苏维埃文化政策”, 结果是聪明反被聪明误, 自己“ 反被苏联的文化政策所影响。为了把自己后期创作的芭蕾舞和歌剧搬上舞台, 他一边又一遍地修改, 可最后还是徒劳无功”。[3]

西方学界典型的说法是, 普罗科菲耶夫在西方的几年也是最有成果的几年(塔茹斯金是有数的几个例外)。他回到苏联后的日月无论是对他的生活和事业都有害而无益。但苏联官方的说法却截然相反, 普罗科菲耶夫在西方并不成功, 只有在重归苏联之后, 他的个人生活和事业才真正有所转机。事实上, 在莫里逊的《人民的艺术家: 普罗科菲耶夫的苏

维埃岁月》出版之前,有关普罗科菲耶夫回国后的遭遇,无论是在苏联还是在西方都没有客观深入的研究。上世纪前半叶,苏联普罗科菲耶夫研究权威涅斯齐耶夫虽然对普氏苏联期间所创作的乐曲着笔甚多,但对回苏后的风风雨雨却缺乏客观的评述。现任普林斯顿大学音乐教授的西蒙・莫里逊是近年来出现的为数不多的专门研究俄国(苏联)的音乐学家。他 1964 年出生在英国,五岁时随家人移居加拿大。虽然从小学管乐(大号),但在多伦多和麦吉尔大学读本科和研究生时主修的是音乐史和文学专业。因在本科时学过俄语,叶利钦刚当政时期参加交换项目到俄罗斯留学,后到普林斯顿大学攻读博士学位,1997 年完成博士学位。莫里逊著述甚勤,在出版《人民的艺术家:普罗科菲耶夫的苏维埃岁月》之前,就出有《俄国歌剧与象征主义运动》(加利福尼亚大学出版社,2002)一书。此书虽有一章涉及到普罗科菲耶夫的歌剧作品,但更注重论述的是 20 世纪初里姆斯基・科萨科夫、柴可夫斯基、夏里亚宾等创作的象征主义歌剧。他还编辑了《普罗科菲耶夫与他的世界》(普林斯顿大学出版社,2008),其中包括了他自己翻译的普罗科菲耶夫的通信 98 封。



如书名所示,《人民的艺术家:普罗科菲耶夫的苏维埃岁月》从普罗科菲耶夫的回归开始,一直到他 1953 年 3 月 5 日与斯大林同一天离世为止。西方的史家把普罗科菲耶夫的回归解释成实用主义的功利性选择,在作曲上无法与斯特拉文斯基竞争、狄亚基列夫 1929 年的猝死使他失去了在西方可依赖的良师、辛辛苦苦写出的歌剧作品却无法搬上舞台、苏联当局所抛出的诱饵和凌厉的统战攻势等种种因素使他最终选择了回苏联。塔茹斯金就曾不止一次说过,普罗科菲耶夫在西方无法与在创作上斯特拉文斯基竞争在钢琴演奏上只能甘居拉赫玛尼诺夫之下是其回归苏联的最主要的原因。⑨ 对苏维埃音乐颇有研究的德国学者多瑞西亚・若德吩宁(Dorothea Redepenning)在为 2001 年版《新格罗夫音乐及音乐家辞典》撰写的"普罗科菲耶夫"词条中,也持此观点。普氏并不是没有意识到回去的危险(他的亲戚中就有人受到迫害),也并不是对肖斯塔科维奇被批事件在艺术创作上所可能造成的后果没有任何考虑(肖的被批判,甚至对他有利,至少为他除掉了一个竞争对手)。而是他太过高估了自己,他天真地认为既然苏联官方如此煞费苦心的请他回去,肯定会对他另眼相看。在海外多年,不甘寄人篱下的他也意识到自己在流亡海外俄国艺术家中的位置。作为一直想拔头筹的作曲家,他在巴黎的确无法与西方世界的宠儿斯特拉文斯基竞争;作为钢琴演奏家,他在美国也不得不屈居拉赫玛尼诺夫之下(他自己就对朋友说过:"只要拉赫玛尼诺夫活着就不会有我的位置",[4] 大有"既生瑜,何生亮"之无奈感)。苏联当局不仅给他提供了丰富的物质条件(住房、约稿),更重要的是也为他提供了他在海外无法得到地位和欣赏他的听众。(塔茹斯金在为 1992 年版《新格罗夫歌剧辞典》写的"普罗科菲耶夫"词条中指出《火天使》无法在国外搬上舞台是普氏决定回国发展的原因之一)。在 1932 年 12 月的一次访谈中,普罗科菲耶夫谈到他近期的苏联之行时不无感慨地说:"最使我震撼的是苏维埃民众对音乐的巨大的渴望。对他们来说,艺术是生活中必需的。在莫斯科,我最初三场音乐会的票一天之内即告售罄"。[5] 而在海外,他并没有固定的收入来源,巴黎的舆论界对他的音乐也忽冷忽热。思乡心切、已步入中年(普氏决定回苏时已 45 岁)且更希望专心创作的他,对不停地为生活奔波而举办巡回钢琴独奏会也厌倦了。可他注定是位居第二的命,在苏联,他的声望仍不如肖斯塔科维奇。可悲的是,就连他的离世也黯然无光。他的死讯都被斯大林的死讯而遮盖。普氏是在 1953 年 3 月 5 日晚上咽气的,苏联作曲家联盟还没有来得及决定是给他用"杰出"还是"伟大"苏维埃作曲家的评语好时就传来了斯大林去世的消息。结果是:普氏 3 月 7 日的悼念仪式只有寥寥数人参加,肖斯塔科维奇出席并致辞,大卫・奥伊斯特拉赫演奏了普氏 1946 年创作的《小提琴奏鸣曲》的两个乐章,奥伊斯特拉赫的钢琴伴奏弹了一首巴赫;下葬时也仅有 15 人到场,而且没有任何鲜花,只有好心的邻居送的一盆盆栽植物,因为莫斯科所有的鲜花都被斯大林葬礼筹委会收去了。一生都在为功名利禄的奔波的普罗科菲耶夫做梦也不会想到,他的死讯竟然等到他死后第 13 天时(即 5 月 18 日)才在《苏维埃艺术报》第四版上登出(他的离异的妻子是在两个月后才在狱中从收音机里听到他的死讯的)。更具讽刺意味

的是, 最先报道他死讯的竟是家外国媒体 ——《纽约时报》。

与倪斯的著作相似, 莫里森一书的最大贡献是对原始资料的挖掘。但与倪斯不同的是, 莫里森主要利用的是近期刚开放的保存在俄罗斯本土的档案材料, 如苏联对外政治档案馆、俄罗斯国家经济档案馆、俄罗斯国家文学和艺术档案馆、俄罗斯社会政治历史档案馆、圣彼得堡中央政府文学艺术档案馆、俄罗斯国家图书馆。此外, 莫里森一书中还用到 2002 年后才出版的普罗科菲耶夫日记、普罗科菲耶夫亲朋好友所写的回忆录和通信以及马尔卡姆·布朗 (Malcolm Brown) 的私人收藏。而这些资料都是倪斯书中没有用到的。布朗是美国印第安纳大学荣休教授, 是最早研究普罗科菲耶夫和其他苏维埃作曲家的西方音乐学家之一, 他也是唯一采访过普罗科菲耶夫第二任妻子的西方学者。早在上世纪 60 年代, 布朗就在苏联做过研究。他 1967 年在佛罗里达州立大学完成的博士论文就是关于普氏的交响乐的。80 年代又编辑出版过普罗科菲耶夫与斯特拉文斯基和肖斯塔科维奇之间的通信。得知莫里森的研究后, 布朗把自己多年来搜集到的资料 ——包括有关普氏的乐谱、信件、采访记录、照片等都无私地给了莫里森。现今俄罗斯学者, 如俄国音乐学家麦克西蒙科夫 (Leonid Maximenkov) 等对莫里森的帮助也非常大。

和西方所有关于普罗科菲耶夫的著述一样, 莫里森首先聚焦的问题是普氏的回归。以前苏联的说法是: 普罗科菲耶夫是在 1932 年回国定居的。但在《人民的艺术家》一书中, 莫里森认定普氏真正把家迁回莫斯科是在 1936 年初。莫里森对普罗科菲耶夫回苏的原因做了如下的解释: 普罗科菲耶夫从未打算只留在苏联, 他的想法和现在众多的“海归”并没有根本的区别: 既想享受国家提供的荣誉地位和经济保障, 又想保留在西方享有的自由。苏联当局需要知名人士为其壮声势, 普罗科菲耶夫需要一片用武之地。普氏是被诱惑而半自愿地成为其一员的。他相信了苏共当局对他保证, 认为他的国际生涯不会有任何改变, 莫斯科只不过是取代了巴黎, 成为其活动中心罢了。起初他想保留他在巴黎的公寓, 也想保留他的法国居留权。但到 30 年代初他主要的收入来源来自苏联的稿约时, 苏共当局迫使他做出选择: 要么留在西方 (这意味着他将不会得到苏联的约稿, 他的作品也不会再在苏联演奏), 要么举家迁回到苏联。在莫里森看来, 普罗科菲耶夫是在权衡利弊之后做出决定的, 换句话说, 他就是歌德作品中与魔鬼签约的浮士德式的人物。

对流亡海外知名人士的引诱, 苏共当局是颇费了一番苦心的。在《人民的艺术家: 普罗科菲耶夫的苏维埃岁月》的第一章中, 莫里森对苏共对普罗科菲耶夫的劝诱工作做了迄今为止最为详尽的叙述。这里他提到普氏的最初出国是经过当时主管文艺的卢那察尔斯基的批准的。后来卢那察尔斯基又专门请示斯大林希望允许他去国外向滞留在西欧各国的在世界上有声誉的俄国艺术家游说。1925 年 7 月 21 日, 苏共中央委员会有预谋地向普罗科菲耶夫、斯特拉文斯基、和著名钢琴家鲍若维斯基 (Aleksandr Borovsky, 1889- 1968) 伸出橄榄枝, 准许他们回苏联旅行演出。收到官方的邀请函后, 斯特拉文斯基、鲍若维斯基都予以拒绝, 只有普罗科夫斯基回信表示愿意考虑。1926 年 5 月, 普氏在原则上接受官方向他发出的回莫斯科举办音乐会的邀请。1927 年 1 月 19 日到 3 月 23 日, 普罗科菲耶夫作为钢琴家第一次回苏联巡回演奏, 与列宁格勒和莫斯科的乐团合作, 他的歌剧《三桔爱》在列宁格勒隆重上演。著名导演梅耶侯德 (Vsevolod Emilevich Meyerhold, 1874 - 1940) 也主动与他协商, 准备把他的歌剧《赌徒》搬上舞台。回到巴黎后, 普罗科菲耶夫开始不断接到苏联大使馆的邀请, 参加他们举办的各项活动, 苏维埃的文化官员也与他频繁接触。1929 年 10 月 20 日到 11 月 18 日, 普罗科菲耶夫再次回苏联, 虽然他把《钢铁之舞》和《火天使》搬上舞台的计划没有实现, 但他的歌剧《三桔爱》由梅耶侯德导演, 在莫斯科的波修瓦 (Bolshoi) 剧院隆重上演。他的《第一小提琴协奏曲》、《希伯来主题序曲》和《小交响曲》在苏联上演后也颇受好评。1932 年 4 月 23 日, 苏共中央委员会决定取缔各类无产阶级和非无产阶级艺术组织, 其中包括对普氏作品颇有微言的“俄罗斯无产阶级音乐家协会”, 代之以克里姆林宫直接控制的“苏维埃全国作家和作曲家联盟”。对于“俄罗斯无产阶级音乐家协会”的取缔, 普罗科菲耶夫自然很感欣慰, 也放松了对苏共当局的警觉性。在 1932 年 10 月 5 日致米亚斯柯夫斯基 (Nikolai Myaskovsky, 1881- 1950) 信中, 普氏写到:“该是常常回去而且待得久一点的时候了”。与此同时, 苏联当局也加快了统战步伐, 除不断加大诱饵外, 也频派说客夹击。在苏共派出的众多说客中 (包括苏联驻法大使), 其中的一个叫阿菲瑙格诺夫 (Aleksandr Afinogenov, 1904- 1941) 的剧作家甚至变成了普罗科菲耶夫的朋友。1932 年 11 月底到 12 月初, 普罗科菲耶夫第三次回苏巡演, 所到之处的备受礼遇不仅使他有被

宠幸之感,也使得他有终于觅到知音之感。此外,和他一起合作演出的指挥和音乐家对他的恭维也坚定了他回苏联发展的决心。当时负责说服普罗科菲耶夫的音乐官员阿图夫姆岩(Levon Atovmyan, 1901–1973)在其未出版的回忆录中写道,在普氏举办的音乐会期间,他和普罗科菲耶夫商讨有关事宜时发现,为了维持生计"普罗科菲耶夫一年得举办约100场音乐会",还得作曲(主要在火车上零零星星地作曲)。"当我建议他在莫斯科安居时,他回答到'你应该明白如果只住在一个国家我会觉得不自由的,即使我在莫斯科、列宁格勒、基辅、巴库或第比利斯举办四、五场音乐会(我最多也只能做这么多)我定会饿死在这儿的'。'你怎么会死呢?',我回答说,'我们将会保证向你委约作品的'。他对这些委约显然很有兴趣,听了我说的细节后,他说到:'不错,你的提议很值得考虑'"。1932到1934年间,普罗科菲耶夫和阿图夫姆岩间的通信和电报就多达44封。听到普罗科菲耶夫手头拮据时,阿图夫姆岩不失时机地立刻通过银行给他汇钱。1932年12月2日,苏联向普氏约稿的承诺兑现,波修瓦剧院负责人古斯曼(Boris Gusman)首先请普罗科菲耶夫为电影《基什中尉》约写音乐,之后当局又不断加码,到1936年普回苏前夕,苏联当局把莫斯科最好居民区的两层的洋房也留给了普罗科菲耶夫(不知为什么,普以"住不起"为由最终谢绝了这一与高尔基为邻的特权)。但一旦回了国,情形就不再像普所想象的那么简单,他最后一次被允许出国是在1938年,但他的两个儿子被作为人质留在国内。

除详细重构普罗科菲耶夫的回归过程外,莫里森认为普氏的宗教信仰(基督教科学)不仅是他决定回国的因素之一,也奠定了他后来拥戴"社会主义现实主义"创作理念的深层基础。普氏是在20年代中期接触到基督教科学的。基督教科学的观点基本上是超越的观点。上帝是绝对的善与完美,物质世界都是虚幻的,都是可以超越的。普罗科菲耶夫坚信,他的音乐和他的信仰一样,不只是为现世而作的(包括他众多的应景之作),而是永恒的,是可以超越一切的。以往的研究对普氏的宗教信仰基本没有触及,莫里森通过详查普氏1907–1933年的日记和保存在伦敦的通信及文稿对这一维度进行了深入的探讨。在莫里森的笔下,基督教科学不仅是普氏在逆境中保持乐观的精神力量,也是主导他创作力的源泉。莫里森甚至指出基督教科学信条和普罗科菲耶夫所接受的苏维埃艺术美学之间的相容性。

与倪斯事无巨细地把普罗科菲耶夫回苏联前的作品都尽可能地详述的做法相似,莫里森对普氏回归后所创作的作品都详尽地做了追溯。由于此期普氏的作品繁多,莫里森特地对每部作品的创作背景、演奏过程及流传情形都进行了社会性的综述。在这点上,此书一些章节读起来更像读编年史,少了些读传记的流畅感,多了些看年谱长编式史书的枯燥感。但对专业的学者来说,莫里森对苏维埃文化机制运作入木三分的描述,却是罗宾逊《普罗科菲耶夫传》望尘莫及的。此外,莫里森毕竟是研究歌剧出身,他在注重作品编年的同时也更多聚焦了普氏的舞台剧和电影配乐,特别是普氏的芭蕾舞《罗密欧与朱丽叶》、《灰姑娘》、《一个真正的人的故事》。他甚至全文翻译了很少为人所知的《罗密欧与朱丽叶》1935年的脚本,并将其作为附录放在了书后。在第三和第五章中,莫里森又分别为普罗科菲耶夫为普希金《叶甫根尼·奥涅金》的配乐和为艾森斯坦导演的电影《亚历山大·涅夫斯基》、《伊凡雷帝》的配曲设立专章。在莫里森看来,普罗科菲耶夫首先是一个从文学巨著中吸取灵感的戏剧作曲家。遗憾的是,在具体作品的分析上,莫里森没有提供任何谱例。这对非音乐专业的人固然读起来比较方便,但此书是针对专业人士的,只有文字描述没有谱例势必会使读者有挫折感。也许是为了节省篇幅的原因,此书后没有列参考书目。有心的学者想要查证一些书目细节,必须翻检近60页的尾注,极其烦琐。

具有讽刺意味的是,在1991年苏联正式解体之前,普罗科菲耶夫回到苏联后所创作的作品几乎很少在西方上演。但从1991年开始的一系列普罗科菲耶夫百年诞辰纪念活动,不仅把他受听众欢迎的《第五交响曲》、《彼得与狼》搬上了西方舞台,还把他刻意迎合苏共意识形态和向斯大林谄媚的《斯大林生日祝福》、《庆祝十月革命二十周年》、《谢苗·科特科》、《亚历山大·涅夫斯基》等作品大张旗鼓地呈现给了西方听众。此间介绍普罗科菲耶夫最不遗余力者,当为1953年出生在莫斯科的俄罗斯指挥家瓦莱里·格尔季耶夫(Valery Gergiev)。在格尔季耶夫和支持把这些作品搬上音乐会舞台的人士看来,普罗科菲耶夫的音乐和肖斯塔科维奇的音乐一样,表面上是为斯大林歌功颂德,但其潜台词却正好相反。在如何对待在政治和意识形态上有问题的音乐这个问题上,西方学界和舆论界意见不一,争论相当大。其中对普罗科菲耶夫音乐具有双重性和音乐形式至上论反对最盛者,是曾出版过《穆索尔斯基》、《斯特拉文斯基与俄国音乐传统》等专著的加州大学柏克莱分校音乐史教授塔茹斯金。莫里森虽不像塔茹斯

金那样对西方乐评家凭空臆想望文生义的做法嫉恶如仇,[10]但他也在此阵营之中。

和塔茹斯金一样,莫里森不认为普罗科菲耶夫的音乐都含沙射影,书中他对《庆祝十月革命二十周年》、《斯大林生日祝福》等为苏维埃政府唱颂歌的作品的创作背景交代得非常清楚。这些作品在普氏回归之前就已开始,完全不是一些节目单上所说的那样,是普氏迫于压力的违心之作。莫里森也不认为普氏是为了迎合官方而故意简化其音乐语言。虽然他为了赢得官方的青睐也不乏迎合官方的举动,但普罗科菲耶夫本身也想要创作大众能听得懂但有艺术价值的音乐。对普罗科菲耶夫和肖斯塔科维奇来说,为国家效力是一种应尽的义务。音乐不仅仅是为艺术而艺术,也有提高大众素质,振奋爱国精神的作用。早在他回国之前,普就已经开始尝试一种简单的音乐语言。1933 年 5 月 2 到 5 日的日记中,普罗科夫斯基提到他先前写的旋律性的小品和对“新简单性”(New simplicity)的探索为他创作大众所需要的艺术质量高的作品奠定了良好的基础。他所说的“新简单性”指的是他自 1920 年代中期开始的在音乐创作上的有意识的转变。这从他的芭蕾《钢铁步伐》中莫扎特式的抒情性双人舞曲中即可窥见一斑。[11]从那时起,普罗科菲耶夫的乐谱变得更有旋律性,想要到达的效果也更有(道德)启发性。塔茹斯金早在 1987 年的一篇题为《谢尔盖与熊》的书评中就曾直言不讳地说,[12]普罗科菲耶夫从骨子里就是一个传统主义者,他绝不是斯特拉文斯基式的叛逆。他早期(包括他巴黎时期)的作曲手法虽然表面上新奇(如反常规的拍子及节奏手法、夸张的力度变化、多调性等),但皆是表面上的花活儿,内容空洞,只能说是些趋时之作。

和倪斯笔下善解人意、体贴且乐于助人的普罗科菲耶夫不同,在莫里森的笔下,普罗科菲耶夫也并没被完全描绘成一个受难者。他虽然在 1948 年横遭厄运,但此前苏维埃政府对他也并不薄,数次颁给他斯大林奖金不说,约稿和稿酬也比别人多且高。再说,他本人也并非完美无缺,遗弃他的妻子,1923 年同歌唱家丽娜·鲁伯拉(Lina Llubera)结婚,两人共育有 2 子;另觅比他小了整整 24 岁的、家庭背景好的新欢[普氏最后 12 年是和据说和斯大林有亲戚关系的米拉·门德尔松(Mira Mendelson)一起度过的],而他生于西班牙的妻子却因间谍罪于 1948 年被判入狱,8 年后才得以出狱。具有讽刺意味的是,生于 1915 年的米拉在 1968 年 6 月阖然早逝。而生于 1897 年,且历尽磨难的丽娜却长寿,活了 91 岁时才于 1989 年 1 月在伦敦去世。莫里森在题目为“1948”的第七章中虽对普罗科菲耶夫的走麦城叙述甚详,但他并没有把普氏描绘成一个完全被动的受害者,也没有像所罗门? 伏尔科夫在其极具争议性的《见证》书中那样把他贬低为一个见风使舵的风派人物,而是根据档案材料和当事人的回忆,如实地报告了他受到冲击后的困境。最使人唏嘘的是,1948 年后的普罗科菲耶夫由于作品被禁演,经济上断了来源,一夜之间变得赤贫。更让人难过的是,他的身体状况也每况愈下。不到 60 的他已渐有下世的心态。莫里森对普罗科菲耶夫晚年的叙述,虽然不无遗憾之笔,但也刻意避免意识形态论者的义愤填膺、痛心疾首。

受冷战期间反共意识形态的影响,西方一般的说法是,普罗科菲耶夫 1936 年的回归是他人生悲剧的开始。[13]特别是维克多·瑟若夫(Victor Seroff)的《普罗科菲耶夫——一个苏维埃悲剧》一书在纽约和伦敦相继出版后,[14]此一说法就似乎成了西方谈论普罗科菲耶夫的基调。普氏回去的决定,无论是对他个人还是对世界乐坛来讲,最终都是不幸的。但莫里森不这样认为,他认为普罗科菲耶夫是个爱国者,对马克思和列宁的著述虽说不上耳熟能详,但也不是一无所知。与斯特拉文斯基等流亡海外的白俄不同,普罗科菲耶夫虽在十月革命后离开俄罗斯,但在苏联官方看来,他并不是流亡海外,而是值得信赖的俄罗斯(苏联)文化的自由使节。普罗科菲耶夫本人也并不排斥苏维埃政权。对普氏来说,回去或许是个错误,但结局绝不是悲剧性的。在这一点上,莫里森似乎和施尼特凯、格尔季耶夫、塔茹斯金等的观点相同。施尼特凯和格尔季耶夫甚至坚持认为,从整体来看,普氏的回归是对的。如果他没有回去,他也许会活得久一些,世界上或许会多出一个赶时髦的无调性作曲家,但世界上也就没有了他后来创作的一些经典之作。

由于我国 50 年代的特殊情况,国内学界对普罗科菲耶夫的早年生活和他的苏维埃时期的谈不上陌生,[15]近年来也陆续有论文发表。但细观一下就可发现其中存在的问题:资料陈旧、以讹传讹,对海外普罗科菲耶夫研究现状的陌生就是一个突出的例子。就目前坊间流传的几部书来说,除重印的《普罗科菲耶夫:文选、回忆录、评传》(徐月初、孙幼兰辑译,北京:文化艺术出版社,1987)中收有几篇严格意义的(但也只代表了苏联学者——特别是涅斯齐耶夫——早期观点的)学术论文和原始资料外,其他的如《普罗科菲耶夫》(拉里萨·丹柯著,李浩等译,北

京: 人民音乐出版社, 1996)、《普罗科菲耶夫——自成体系的革新者》(罗传开, 北京: 人民音乐出版社, 1998)、《普罗科菲耶夫——伟大的西方音乐家传记丛书》(古特曼著, 白裕承译, 江苏人民出版社, 1999) 皆是面向普通读者的普及之作。如有学者能不辞辛苦将以上所述两部专著翻译出版, 不仅音乐学界的专家学者将倍受其惠, 爱好苏联文化的普通读者也将浴其光泽。

注释:

①此一版本的结局为恋人欢聚, 原计划在莫斯科的波修瓦剧院上演, 但由于肖斯塔科维奇被批, 主办方怕事而撤销。

②称道者可见: Gordon D. McQuere, "Review of *Sergei Prokofiev: A Biography*, by Harlow Robinson". *The Slavic and Eastern European Journal*, Vol. 32, No. 3(1988), pp. 487-89. 贬低者见 Richard Taruskin, "'Sergei and the Bear' Review of *Sergei Prokofiev: A Biography*, by Harlow Robinson". *New Republic* Vol. 96, No. 14(6 April 1987), pp. 33-37。

③参见 David Gutman, *Prokofiev, The Illustrated Lives of the Great Composers* (New York: Omnibus, 1990). Michel Dorigné, *Serge Prokofiev* (Paris: Fayard, 1994)。Daniel Jaffé, *Sergey Prokofiev* (20th-centuryComposers) (London: Phaidon Press, 1998)。其中 Gutman 一书已有中译本(白裕承译《普罗科菲耶夫——伟大的西方音乐家传记丛书》(江苏人民出版社, 1999)。

④参见 Lyn Henderson, "Review of *Prokofiev: From Russia to the West* 1891-1935", *The Musical Times* (Autumn 2003), p. 65. Simon Morrison, "*Prokofiev: From Russia to the West* 1891-1935, by David Nice", *Slavic and East European Journal*, Vol. 47, No. 3(Fall 2003), pp. 520-21。

⑤参见 Richard Taruskin, "'Sergei and the Bear' Review of *Sergei Prokofiev: A Biography*, by Harlow Robinson". *New Republic* Vol. 96, No. 14(6 April 1987), p. 34。

⑥参见 Malcolm Hamrick Brown, "Stravinsky and Prokofiev: Sizing Up the Competition" in *Confronting Stravinsky: Man, Musician, and Modernist*. Ed. Jann Pasler (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1986)。

⑦参见 Israel V. Nestyev, *Prokofiev*. Translated by Florence Jonas (Stanford, California: Stanford University Press, 1960)。

⑧见"论普罗科菲耶夫" ["On Prokofiev"] 载《施尼特凯读本》[*A Schnittke Reader*], 印第安纳大学出版社, 2002, 页 62-63。

⑨参见 Richard Taruskin, "Art and Politics in Prokofiev", *Culture and Society* (November/December 1991), p. 62。

⑩参见塔茹斯金《伟大的作曲家像狗一样侍奉斯大林》、《斯大林在音乐厅中永生, 为什么?》原载 1995 年 5 月 28 日和 1996 年 8 月 25 日的《纽约时报》, 后经作者增删后收入其论文集《论俄罗斯音乐》, 加利福尼亚大学出版社, 2008。

⑪参见 Stephen D. Press, *Prokofiev's Ballets for Diaghilev* (Aldershot, U.K.: Ashgate, 2006), pp. 71, 206, and 229-30。

⑫载《新共和》1987 年 4 月 6 日, 页 34。

⑬见 Lawrence Hanson and Elisabeth Hanson, *Prokofiev: A Biography in Three Movements*, New York: Random House, 1964。

⑭*Segei Prokofiev: A Soviet Tragedy*, New York: Funk & Wagnalls, 1968, London: Frewin, 1969。作者瑟若夫是在俄国出生的钢琴家、通俗传记作家。和大多数流亡海外的俄侨一样, 此君对布尔什维克政府似乎有不共戴天之仇。

⑮详见孙幼兰《普罗科菲耶夫在中国近七十年的历程》载 1992 年《音乐学术信息》第 2、3 期。

[参 考 文 献]

[1] Benjamin Ivry. *Prokofiev's Joyous Dynamism*[M]. The New York Sun, 2007.

[2] 莫里逊. 人民的艺术家: 普罗科菲耶夫的苏维埃岁月[M]. 24.

[3] 同[2]. 2.

[4] Richard Taruskin. 'Sergei and the Bear' Review of Sergei Prokofiev: A Biography, by Harlow Robinson[M]. New Republic Vol. 96, No. 14, 1987. 34.

[5] 哈娄·罗宾逊. 普罗科菲耶夫传[M]. 2002, 271.

责任编辑、校对: 汪义晓

The Eternal Prokofiev

——*Prokofiev: From Russia to the West*, 1891-1935 & *The People's Artist: Prokofiev's Soviet Years*

GONG Hong-yu

Abstract: This article is a brief review of Prokofiev Studies in the U.S. and the West with a focus on David Nice's *Prokofiev: From Russia to the West*, 1891-1935 and Simon Morrison's *The People's Artist: Prokofiev's Soviet Years*. It covers major historical periods and examines the major works and trends in the history of Prokofiev Studies in the U.S. and the West. Historical contexts of these major works and trends are also being explored.

Key Words: Prokofiev) (Cold War); (Prokofiev Archive); (David Nice); (Simon Morrison)